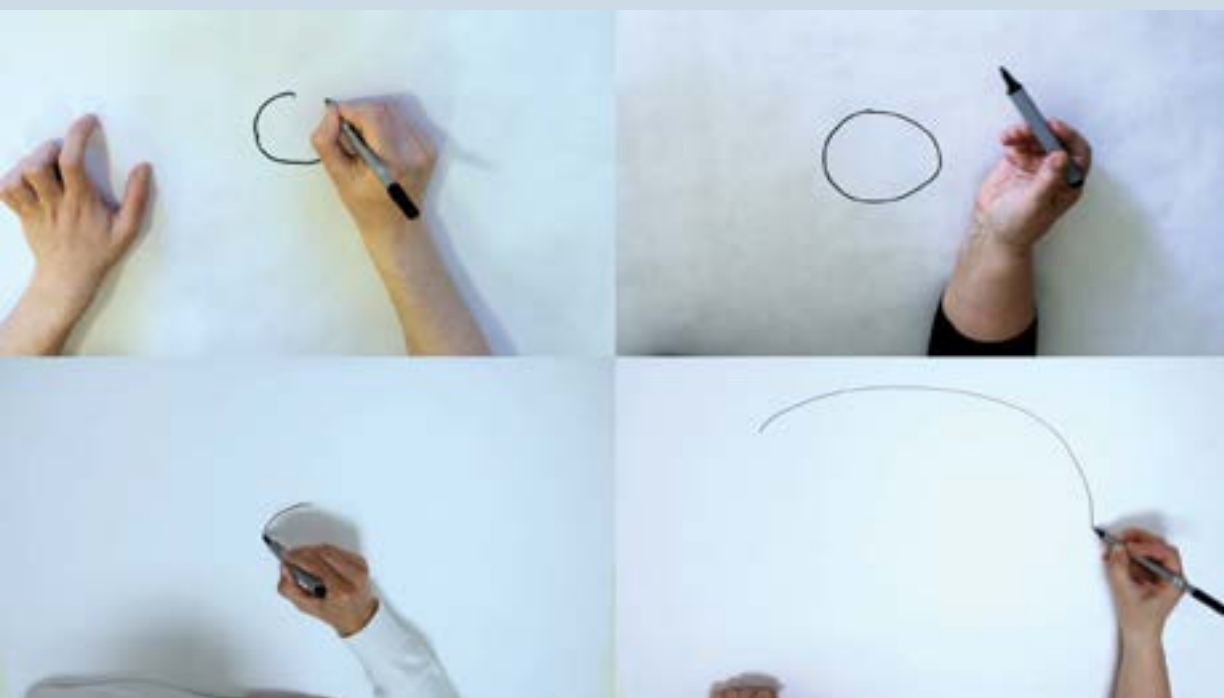


MAAILMA ON YMPYRÄ

**Tilallisuus ja moniäänisyys ohjaajan työskentelyn
lähtökohtina dokumentaarisessa elokuvassa**



MAAILMA ON YMPYRÄ

Tilallisuus ja moniäänisyys ohjaajan työskentelyn
lähtökohtina dokumentaarisessa elokuvassa

Mari Ljokkoi

Taiteen maisterin opinnäytetyö

Visual Culture and Contemporary Art

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun, Taiteen laitos

Aalto-yliopisto

2017

Tekijä Mari Ljokkoi

Työn nimi Maailma on ympyrä - Tilallisuus ja moniäänisyys ohjaajan työskentelyn lähtökohtina dokumentaarisessa elokuvassa

Laitos Taiteen laitos

Koulutusohjelma Visual Culture and Contemporary Art

Opinnäytteen valvoja Harri Laakso

Opinnäytteen ohjaaja Mikko Mäki

Vuosi 2017 **Sivumäärä** 40 **Kieli** suomi

Tiivistelmä

Opinnäytetyössäni käsittelen tilallisuutta ja moniäänisyyttä ohjaajan työskentelyn lähtökohtina dokumentaarisessa elokuvassa. Opinnäytteeseeni kuuluu taiteellinen produktio-osuus *Maailma on ympyrä*, joka on 24-minuuttinen dokumentaarinen elokuva ja videotaideteos. *Maailma on ympyrä* käsittelee kollektiivista ajatusta maailmasta ja perustuu 63 haastatteluun, joissa ihmisiä pyydettiin piirtämään koko maailma.

Opinnäytetyöni tausta-ajatus on huomio siitä, kuinka yhteiskunnallisessa taiteessa on kritisoitu toiseuttavia kuvaus- ja kerrontatapoja ja samaan aikaan tehty teoksia, jotka uusintavat toiseuttavia diskursseja. Tein opinnäytetyön taiteellisen osuuden etsien uusia tapoja käsitellä ja esittää globaalia epätasa-arvoa dokumentaarisessa elokuvassa.

Otin lähtökohdakseni tilan käsitteen ja maantieteilijä Doreen Massey'n teorian samanaikaisesta tilasta. Massey'n mukaan tila muodostuu vuorovaikutussuhteista ja on luonteeltaan poliittista. Ajatus tilasta ohjaa toimintaamme, mutta emme yleensä tiedosta omaa käsitystämme tilasta. Halusin pureutua ajatukseen maailmasta ja tehdä sen näkyväksi. Maailma on ympyrä -teoksen käsikirjoitus perustuu mentaalikarttojen tutkimusperinteeseen, jolla on perinteisesti pyritty selvittämään ihmisten käsityksiä eri alueista. Haastatteluissa ihmiset saivat tehtäväksi piirtää koko maailman ja selittää samalla, mitä he piirtävät.

Maailma on ympyrä -teoksen ääniraita koostuu ihmisten maailmaselityksistä. Teoksen kuvamateriaali koostuu haastatteluissa kuvatuista eri tavoista piirtää maailma ja kolmesta todellisessa maailmassa kuvatusta episodista. Näiden episodien teemat ovat hyvyys, pahuus ja mikä maailmassa toimii.

Opinnäytetyön kirjallisessa osiossa käsittelen toiseuttavaan kuvaan kohdistunutta kritiikkiä, tilan ja koko maailman käsitteitä teokseni lähtökohtina ja työskentelyprosessin aikana tehtyjä oivalluksia.

Työskentelyprosessin aikana tilallisuus ja moniäänisyys muodostuivat keskeisimmiksi keinoiksi kehittää uutta ilmaisutapaa. Tilan käsite oli alunperin sisällöllinen lähtökohta, mutta se määritteli myös teoksen muodon. Moniäänisyyden kautta pyrin välttämään toiseuttavaa kuvaustapaa.

Avainsanat tila, moniäänisyys, toiseus, dokumentaarinen elokuva, videotaide



Sisällys

Johdanto

1. Lähtökohta

Taiteilijana toiseuttavaan kuvaan kohdistuneen kritiikin jälkeen

2. Koko maailma

Yritys kuvata kollektiivista ajatusta maailmasta

3. Mahdollisuuksia

Teoksen kautta löydettyjä vaihtoehtoja dokumentaariseen kerrontaan

Loppupäätelmiä

Lähteet & teostiedot



JOHDANTO

Tämä kirjoitus on Aalto-yliopiston Visual Culture and Contemporary Art -maisteriohjelmaan tekemäni lopputyön kirjallinen osio. Lopputyöni taiteellinen produktio on 25-minuuttinen dokumentaarinen videoteos ja lyhytelokuva Maailma on ympyrä, joka käsittelee kollektiivista ajatusta maailmasta. Se perustuu haastatteluihin, joissa pyysin ihmisiä piirtämään koko maailman. Minua kiinnosti ihmisten käsitys maailmasta, koska uskon sen olevan kaksisuuntainen konstruktio, jonka kautta ajattelemme kaiken muun. Toisin sanoen koko maailma on se kehys, jonka sisällä oletamme kaiken, minkä tiedämme olevan, ja jonka sisällä määrittelemme asioiden suhteet toisiinsa. Samaan aikaan maailma ympärillämme vaikuttaa tähän ajatukseemme maailmasta. Hahmottamalla mikä tämä koko maailma, eli ajatusten kehys on, voi ymmärtää muita ajatuksia.

Tätä tekstiä kutsun eräänlaiseksi prosessitestamentiksi. Sen sijaan, että kuvaisin vain teoksen syntyprosessia, pyrin siirtämään tekstin pääpainon ajatuksiin ennen teosta ja tarkastelemaan teosta tilallisuuden ja maailmakäsityksen näkökulmista. Lopuksi pohdin näiden ajatusten vaikutusta teoksen muotoon ja prosessin aikana tehtyjen ratkaisujen tuottamia vaihtoehtoja dokumentaariselle elokuvakerronnalle.

Teksti jakautuu kolmeen osioon. Ensimmäisessä käsittelem teoksen syntyyn vaikuttaneita ajatuksia ja lähtökohtia. Niistä tärkein on oivallukseni siitä, että työskentelen taiteilijana toiseuttavaan kuvaukseen kohdistuneen kritiikin jälkeisessä ajassa. Mielestäni se tarkoittaa sitä, että yhteiskunnallisesti suuntautuneen taiteilijan tulee aktiivisesti etsiä uusia kerrontatapoja purkaakseen toiseuttavia diskursseja. Toisessa osiossa käsittelem Maailma on ympyrä -teosta, sen toteutusta ja sitä, kuinka tilan käsite on suhteessa teoksen taustalla olevaan ajatukseen maailmasta. Kolmannessa osiossa käsittelem teoksen tekoprosessin aikana esiin nousseita uusia mahdollisuuksia dokumentaariselle kerronnalle.

Olen pyrkinyt rajaamaan tämän kirjoituksen esimerkit ja pohdinnat käsittelemään nimenomaan dokumentaarista elokuvaa ja videotaidetta, koska oma työskentely tapahtuu niiden parissa. Koska lopputyöni taiteellinen produktio-osuus on samaan aikaan dokumentaarinen videoteos ja lyhytelokuva riippuen sen esityspaikasta ja esitystavasta, puhun myöhemmin tekstissä yksinkertaisesti vain teoksesta. Käytän tekstissä ilmaisua dokumentaarinen elokuva samassa merkityksessä kuin suomen kielessä usein käytetään sanaa dokumenttielokuva.

Haluan kiittää lopputyöni ohjaajaa, väitöskirjatutkija Mikko Mäkeä ja lopputyön valvojaa, professori Harri Laaksoa hyvistä neuvoista, kannustuksesta ja inspiroivista ajatuksista. Kiitän lähipiiriäni Karoliinaa, Valtoa, Kristiinaa, Ulpua, Elsaa ja Jaanaa, jotka ovat teen äärellä, lounailla, kävelyillä ja muissa yhteyksissä kuunnelleet lopputyöprosessiin liittyviä innostuksen ja tuskastuneisuuden purkauksia. Kiitän äitiäni, isääni ja veljeäni kaikesta mahdollisesta avusta ja tuesta, jota he ovat tarjonneet opintojeni aikana ja erityisesti tämän lopputyön taiteellisen produktion tuotantovaiheessa. Ehdottoman suuri kiitos kuuluu myös kaikille opiskelutovereille, taiteellisen produktion työryhmälle, teosta varten haastatelluille henkilöille, teoksessa esiintyville elollisille ja elottomille sekä muille tuotannon mahdollistaneille tahoille. Viimeiseksi haluan kiittää koko maailmaa, sillä ilman sitä ei olisi tätä lopputyötä.



I. LÄHTÖKOHTA

Taiteilijana toiseuttavaan kuvaan kohdistuneen kritiikin jälkeen

Kuvataiteilijana ja ohjaajana koen taiteen eri tehtävistä ja tavoitteista minulle kiinnostavimpana mahdollisuuden toimia aktiivisesti yhteiskunnassa ja mahdollisuuden osallistua kulttuurin muokkaamiseen ja luomiseen. Kun taiteilija tuottaa teoksia ja asettaa ne yleisön nähtäväksi ja koettavaksi, hän avaa keskusteluja, osallistuu jo olemassa oleviin keskusteluihin ja mahdollisesti ehdottaa ratkaisuja tai vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää tilanteita ja toimia. Toiset teokset voivat suoraan olla yhteiskunnallisesti kantaaottavia, toiset tekevät sen hienovaraisemmin, mutta yhtä kaikki, ne eivät synny tai tule koetuiksi kulttuurisessa tyhjiössä. Tämä tarkoittaa, että kaikki taideteokset kantavat jonkinlaista viestiä, joka joko vahvistaa ja kyseenalaistaa sitä ympärillä olevaa käytäntöä tai tilannetta, jossa teos tulee esille. Kaikkien taideteosten tarkoitus ei tietenkään ole osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun ja muokata ympäröivää kulttuuria, mutta tekijän tai teoksen intentiosta huolimatta ne asettuvat johonkin kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tällöin teoksen ympärillä sekä tekijä, että yleisö toteuttavat valitsemaansa rooliaan, joka on osa vallitsevaa yhteiskuntaa ja kulttuuria.

Kun aloin suunnitella lopputyötäni, halusin tehdä teoksen, joka käsittelee globaalia eriarvoisuutta ja siihen liittyviä valtasuhteita. Koska oma motivaationi taiteen tekemiseen kumpuaa halusta muuttaa maailmaa, olen kokenut minulle luontevimmaksi välineeksi dokumentaarisen elokuvan ja yhteiskunnallisesti suuntautuneen videotaiteen. Näistä erityisesti dokumentaarisen elokuvan perinteeseen kuuluu yhteiskunnallinen kantaaottavuus ja ajatus siitä, että sen avulla voi tuoda yleisön tietoisuuteen poliittisia ja sosiaalisia epäkohtia ja siten vaikuttaa niihin.

Ajatus siitä, että dokumentaarista elokuvaa tulee käyttää nimenomaan sosiaalisen oikeudenmukaisuuden edistämiseen syntyi 1930-luvulla, jolloin John Grierson perusti brittiläisen dokumenttiliikkeen ja tämä ajatus dokumentaarista elokuvasta keinona tuoda esiin sosiaalisia epäkohtia elää yhä vahvasti. Timo Korhonen (2012, 46) tiivistää Griersonilaisen liikkeen tavoitteet ja merkityksen dokumentaarisen elokuvan kehitykseen kirjoittamalla:

“Liikkeen elokuvissa kiteytyvät periaatteet, joiden varaan nykyinen käsityksemme sosiaalisesta dokumenttielokuvasta on rakentunut. Elokuvan käyttötarkoitukseksi tuli ensimmäistä kertaa Länsi-Euroopassa valistus, yhteiskunnallisen tietoisuuden kohottaminen ja sosiaalisen todellisuuden havainnointi.”

Vuosien varrella keskustelu yhteiskunnallisesta elokuvasta, sen merkityksestä ja vastuista on ollut aktiivista. Erotuksena journalistisesta lähtökohdasta tehtyihin audiovisuaalisiin dokumentteihin ja reportaaseihin, dokumentaarisen elokuvan tekijät ovat alkaneet korostaa sitä, että elokuva on taiteenlaji. Susanna Helken (2006, 82) mukaan tähän on vaikuttanut se, että 1970-80-lukujen jälkimodernit tietoteoriat mullistivat myös dokumentaarisen elokuvan teorian ja *“ajatus todellisuudesta, joka voisi olla kulttuurisesta merkityksenannosta riippumatonta, muuttui ongelmalliseksi”*. Osana tätä kehitystä dokumentaarisen elokuvan mahdollisuudet vaikuttaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin on kyseenalaistettu, mutta samaan aikaan dokumentaarisen elokuvan tekoprosessiin liittyvät eettiset kysymykset on nostettu voimakkaasti esille. Esimerkiksi Bill Nichols aloittaa kirjansa *Introduction to Documentary* (2001, 1-19) luvulla, joka käsittelee sitä, miksi eettiset kysymykset ovat dokumentaarisen elokuvanteon keskiössä. Painopisteen muutos tekijän vastuuseen nousee esille myös Jouko Aaltosen tekemässä väitöskirjassa *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnaassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, jossa hän haastatteli suomalaisia dokumenttielokuvantekijöitä. He eivät nähneet dokumentaarista elokuvaa ensisijaisesti yhteiskunnallisen muutoksen välineenä, vaan itsenäisenä taiteenlajina ja kokivat, että heillä on paljon vaikutusvaltaa suhteessa elokuviensa päähenkilöihin, mutta vain vähän yhteiskunnallisesti (Aaltonen 2006, 189).



Tämä yleinen tilanne kuvaa hyvin omaa lähtökohtaani suunnitellessani lopputyötäni. Halusin tehdä dokumentaarisen elokuvan, joka ottaisi kantaa yhteiskunnallisesti, mutta sen sijaan, että olisin vain hypännyt epäkohtien kimppeun kamera kädessä, pohdin millainen toteutustapa olisi eettisesti kestävin. Omat ideani liittyivät globaaliin eriarvoisuuteen, mutta aihetta tarkemmin miettiessäni minua häiritsi kysymys siitä, kuinka tarttua aiheeseen ilman, teos omalla kerronnallaan uhriuttaisi tai marginalisoisi mahdollisia henkilöitä tai vahvistaisi kulttuurien välisiä valtarakenteita.

Kuten Susanna Helke (2006, 112) ja Timo Korhonen (2012, 48) ovat todenneet, sosiaalisiin ongelmiin keskittyviä dokumentaarisia elokuvia on kritisoitu halusta luoda *“romanttinen uhri”*. Romanttisella uhrilla he viittaavat katsojan tunteisiin vetoavaan kerrontatapaan, jossa kuvassa oleva henkilö on asetettu tiukasti rajattuun rooliin, jossa hänen on oltava mahdollisimman kurja herättääkseen katsojan säälin tunteet.

Sekä Helke, että Korhonen viittaavat valokuvateoreetikko Abigail Solomon-Godeauhin nostaessaan esiin uhrikuvaamiseen liittyvän kritiikin. Korhosen (2012, 50) mukaan

“Solomon-Godeau kritisoi kuvaamista siitä, että se alistaa kohteensa kahdesti: dokumentaristi toimii yhteiskunnallisessa todellisuudessa, joka on tuottanut uhrin, vain näyttääkseen heidät uudelleen, jälleen uhreina, saman yhteiskunnan säännöin.”

Dokumentaarisien elokuvan uhrikuvaukseen liittyvä kritiikki on syntynyt samaan aikaan, kun muissa tieteissä on yleisemmin alettu keskustella toiseuttavasta kuvauksesta ja kerronnasta. Toiseuttava kuvaus liittyy toisen käsitteeseen, joka on siitä haastava, että sitä on käytetty eri tieteenaloilla kuten filosofiassa, naistutkimuksessa ja sosiologiassa eri merkityksissä (Löytty 2005, 164-167). Koska oma lähtökohtani liittyy globaaliin eriarvoisuuteen, lähestyn toiseuden käsitettä postkolonialistisen teorian suunnasta. Sen syntynyt on vaikuttanut on vaikuttanut Edward W. Saidin alunperin vuonna 1978 julkaistu teos *Orientalismi*, joka käsittelee lännen tapaa kuvata idän kulttuuria omaa valtasemaa vahvistavasti (Said 2011). Postkolonialistiseen teoriaan on myös vaikuttanut kulttuurintutkija



Stuart Hallin kirjoitukset. *Me ja muut: diskurssi ja valta* -tekstissä Hall (2002, 77-111) käy läpi sitä, miten länsimaalaisessa kulttuurissa on ollut tietynlainen tapa kuvata toisia kulttuureja ja miten tämä toiseuttava diskurssi on itse asiassa pyrkinyt vahvistamaan länsimaalaisten omaa identiteettiä kehittyneempinä kuin muut kulttuurit. Toiseuden kuvaamiseen liittyvä keskustelu on saanut paljon tilaa ja elokuvaohjaaja ja elokuvatutkimusta opettava Trinh T. Minh-ha (1991, 185, suomennettu 1995, 247) totesikin että:

“Aihe on saanut osakseen niin paljon mielenkiintoa, että parin viime vuoden aikana olen, samoin kuin monet ystäväni ja kollegani, löytänyt itseni osallisena kymmenistä seminaareista, konferensseista, mediataidetapahtumista sekä julkaisuista, joissa kaikissa pohditaan kuinka kuvata toiseutta.”

Kirjoituksessaan *Maailma vieraana maana* Trinh (1991, 185-199) pohtii sitä, kuinka vaikeaa toiseuttavaa kuvaa kohtaan on esittää kritiikkiä ja vaihtoehtoja, koska olemassa oleva keskustelu käydään vallassa olevan kulttuurin sääntöjen mukaan ja keskustelu itsessään sulkee vaihtoehtoiset näkökulmat ulkopuolelle.

Eräs toisen kuvaamisen liittyvistä keskusteluista, joka yhdistyy dokumentaarisen elokuvan perinteeseen ja siihen liittyvään kritiikkiin, on toisen kärsimyksen kuvaaminen. Susan Sontag (2003) on kirjassaan *Regardin the Pain of Others* käsitellyt erityisesti (sota-)valokuvia, mutta hänen ajatuksensa kärsimystä esittävien kuvien merkityksestä on hyvin sovellettavissa dokumentaariseen elokuvaan. Sontagin (2003, 15-17) mukaan kärsimyskuvien näyttämiseksi ei ole yhtä syytä, mutta perinteisesti shokkikuvia kärsimyksen uhreista on perusteltu sillä, että nähdessään tarpeeksi hirveitä kauheuksia, katsojat pysähtyvät ja alkavat toimia kärsimystä aiheuttavien tekijöitä vastaan. Toinen merkittävä perustelu on ollut journalistinen tiedon välittäminen ja monipuolisen tiedon kautta *“todellisen”* maailmankuvan rakentaminen. Samaan aikaan kärsimyskuvia on kuitenkin käytetty myös propagandana ja väärän tiedon välittämiseen. Koska sotien uhreja esittävät kuvat eivät pysäytä sotia,



eikä niiden välittämä tieto ole neutraalia, on Sontagin mukaan kriittisesti kysyttävä loukkaavatko kärsimyskuvat kohteidensa yksityisyyttä ja millä oikeudella niitä otetaan, levitetään ja katsotaan. Henkilökohtaisesti pidän Sontagin esiin nostamaa kysymystä erittäin tärkeänä, sillä se herättää pohtimaan, miksi ylipäättänsä kulutamme kärsimyskuvia, oli se sitten uutisia katsomalla tai dokumentaaristen elokuvien välityksellä. Mielestäni kärsimyskuvien ongelma on siinä, että ne eivät kykene tarjoamaan riittävästi tietoa, jonka kautta katsojan ymmärrys todella lisääntyisi. Esimerkiksi sodat tai nälänhädät ovat monimutkaisia poliittisia kuvioita, joihin vaikuttavat historialliset ja ympäristötekijät, eivätkä nämä tule ymmärretyksi pelkästään katsomalla uhreja. Sen sijaan uhrien esittäminen eli ihmisten asettaminen uhrin asemaan, saattaa muodostaa katsojan ja katsottavan välille valta-aseman, joka on luonteeltaan toiseuttava. Tämä vertautuu Stuart Hallin ajatukseen siitä, että katsomme toisia vahvistaaksemme omaa identiteettiämme. Mietin, voisiko yksi motiivi kärsimyskuvien katsomiseen syntyä juuri näin käänteisesti: katsomme kärsiviä, koska silloin tunnemme itse olevamme terveitä, vahvoja ja onnekkaita. Toinen vaihtoehto on, että olemme vain tottuneet katsomaan kärsimyskuvia.

Suomalaisessa videotaiteessa kärsimyskuviin liittyvä ongelma on ollut esillä Teemu Mäen teoksessa *My Way, a Work in Progress* (1995), jonka syntyprosessia ja aiheuttamaa kohua Mäki (2005) käsittelee esseessään Kissa. Teoksen sisällöstä ja tavoitteesta Mäki kirjoittaa:

“Teoksessani kuusi sekuntia kestävä kissantappokohtausta edeltää tunnin verran sekä ihmisiin että muuhun luontoon kohdistuvan väkivallan esittelyä: dokumenttikuvia sodasta, nälästä, ekokatastrofista ja rakenteellisesta väkivallasta sekä pakkotyöstä. Toivoin, että katsoja järkyttyisi kissantappokohtauksesta, mutta sen jälkeen järkyttyisi vielä enemmän tajutessaan ohittaneensa samassa teoksessa olleet muut, paljon suuremmat väkivallan vyöryt melko välinpitämättömänä.”

Mäki siis halusi teoksellaan tehdä katsojalle näkyväksi heidän turtumuksensa kärsimyksen näkemiseen. Käytännössä teos ei tätä tavoitetta saavuttanut, koska sen esittäminen kiellettiin oikeudessa, eikä yleisö nykyään tunne teoksen sisältöä vaan sen, että teoksessa tapetaan kissa.



Teemu Mäen teos ei ole ainoa, joka on pyrkinyt nostamaan esille toisen kuvaamiseen ja kärsimyksen esittämiseen liittyvät ongelmat. Kun mietin Trinh Minh-han ajatuksia toiseuden kuvaamisen haasteista ja Susan Sontagin ajatuksia kärsimyksen kuvaamisesta, mieleeni nousee yksi taideteos, joka kiteyttää molemmat ajatukset. Chileläissyntyisen nykyaiteilija Alfredo Jaarin installaatio *Sound of Silence* (1995) käsittelee yhtä maailman tunnetuimmista uutiskuvista, ja kertoo tarinan sen taustalla. *Sound of Silence* koostuu videosta, äänestä ja valoista.

Installatation video-osuudessa kerrotaan, kuinka eteläamerikkalaisesta Kevin Carterista tuli uutiskuvaaja apartheidin aikaan, ja kuinka hän myöhemmin otti Sudanissa kuvan nälkiintyneestä lapsesta, jonka kuolemaa korppikotka odotti. Kuva toi Sudanin nälänhädän länsimaalaisten tietoisuuteen ja palkinnon kuvaajalle, mutta aiheutti myös valtavan kritiikin kuvaajan toimintaa kohtaan. Jaarin teoksessa kerrotaan, kuinka Carter myöhemmin tappoi itsensä, ja kuinka nykyään kuvan oikeuksia hallinnoi Bill Gatesin omistama kuvatoimisto. Videossa tarina on tiivistetty lyhyisiin lauseisiin, jotka on projisoitu yhdelle seinälle tasaisessa rytmissä, ja teoksen käännekohdassa hämärän huoneen valkoiset valot lämmentävät katsojan naamalla säikäyttäen tämän.

Jaar nosta teoksessaan esiin sekä kärsimyskuvien esittämiseen liittyvät ongelmat, toiseuttavan kuvaustavan ja globaalit valtasuhteet aiheuttaen katsojalle epämurkavan olon. Samalla teos herättää kysymyksen siitä, miten sen oma esitystapa eroaa sen kritisoimista asioista: shokkikuva kuolleesta lapsesta esitetään uudelleen loukatun sen kohteen oikeutta yksityisyyteen ja vahvistaen stereotyyppistä kuvaa Afrikasta ongelmien mantereena. *Sound of Silence* on muodoltaan shokeeraava, mutta jättää katsojan yhtä etäälle ongelmien ratkaisusta kuin alkuperäinen uutiskuvakin.

Kun yhteiskunnallisiin ongelmiin pureutuva taideteos näyttää vain uhrit ja kärsijät, siihen kohdistuu samanlaista kritiikkiä kuin uhreja esittäviin kuviin yleensä. Sekä Mäki, että Jaar toivoivat teostensa herättävän katsojan pohtimaan omaa rooliaan ja vastuutaan, mutta teokset itsessään eivät tarjoa tähän mitään keinoja. Tästä näkökulmasta Harun Farockin vuonna 1969 valmistunut 28-minuuttinen elokuva *Inextinguishable Fire* on kiinnostava. Teos käy kiinni Vietnamin sotaan, mutta



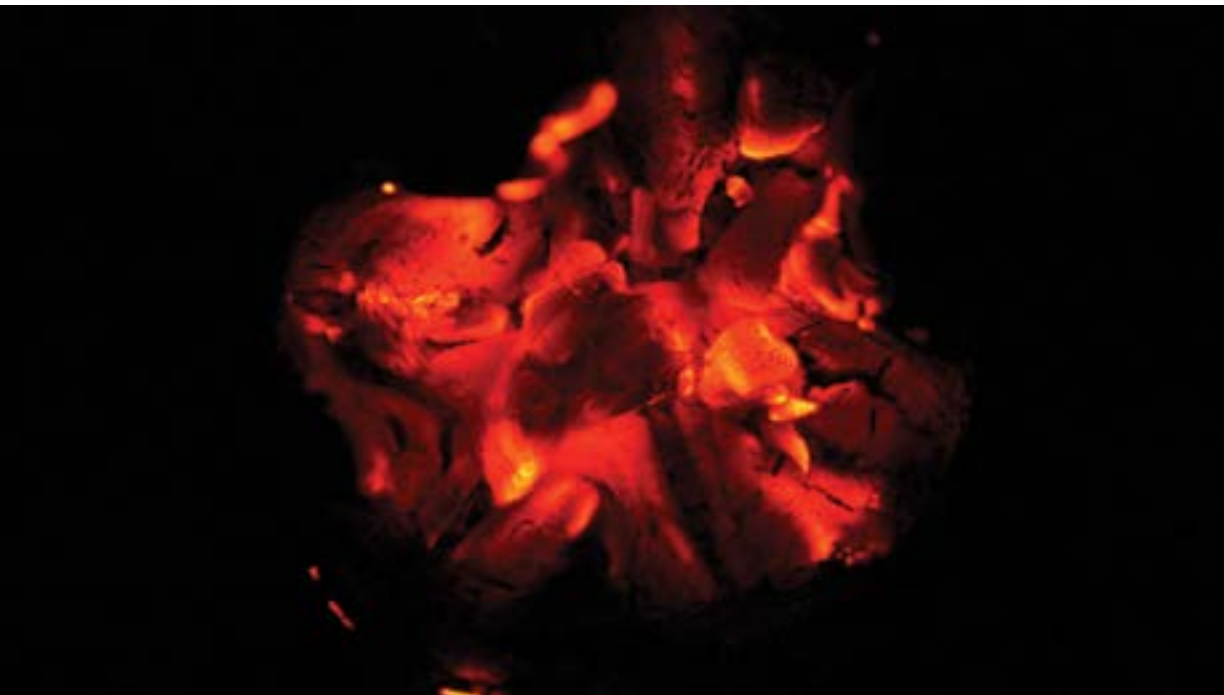
esittämättä suoraan taistelujia, sotilaita tai uhreja, se käsittelee nimenomaan teoksen katsojan suhdetta ja vastuuta julmuuksiin. Elokuvan alussa herätetään katsojan tuntemukset yksinkertaisen, havainnollistavan esimerkin kautta. Ohjaaja, joka on samalla myös elokuvan kertoja, demonstroii napalmin aiheuttamia palovammoja tumppaamalla tupakan omaan ihoonsa ja kertomalla kuinka napalm on moninkertaisesta polttavampaa ja öljymäisen koostumuksen vuoksi tuhoisampaa. Tämä jättää katsojalle tilan itse kuvitella uhrien kärsimykset, ilman että näytetään kärsiviä yksilöitä. Alun demonstraation jälkeen elokuva keskittyy käsittelemään sitä, kuinka tavalliset ihmiset tavallisena työnään valmistavat tehtaissa välineitä, joita sodissa käytetään.

Tiivistäen voisi sanoa, että dokumentaarisen elokuvan historiassa on syntynyt oma traditionsa kuvata kärsiviä ja sorron uhreja. Tämä kärsivien elämään suuntautunut diskurssi, yhdistyessään antropologisen kuvauksen perinteeseen, johtaa usein kolonialistisia valtarakenteita uusintaviin kuvauksiin. Toisin sanoen länsimaissa on tehty lukemattoman paljon dokumentaarisia elokuvia, joilla on haluttu tuoda esille kehittyvien maiden asukkaiden kohtaamia haasteita, mutta kerronta on sortunut toistamaan kolonialismin ajalta perityvää alueiden eriarvoisuutta vahvistavaa diskurssia. Sekä dokumentaarisen elokuvan parissa, että videotaiteessa kärsimyksen kuvaamista ja toiseuttavaa kuvaustapaa on kritisoitu.

Taiteilijana koen, että kritiikin esittäminen ei enää riitä. Sen sijaan nyt olisi kiinnostavaa nähdä teoksia, jotka edelleen käsittelevät yhteiskunnallisia epäkohtia, mutta tavalla, joka ei toiseuta, uhriuta, marginalisoi tai vahvasta olemassa olevia epätasa-arvoisia valtarakenteita.



Uusia tapoja tehdä yhteiskunnallista taidetta on syntynyt samalla, kun teknisen kehityksen ansiosta videotaiteen ja dokumentaaristen elokuvien tekeminen on muuttunut helpommaksi. Yksi esimerkki on Syyriassa toimiva Abounaddara-kollektiivi, jonka näyttely *Right to the Image* on ollut esillä internetissä vuodesta 2015 lähtien (Art in America, 2015). Kollektiivin toiminnan lähtökohtana on ollut tehdä näyttely, joka kertoo Syyrian sen hetkisestä tilanteesta, vallankumouksesta ja kansalaisyhteiskunnasta, mutta samalla kyseenalaistaa perinteisiä medioita ja niiden esittämiä. *Right to the Image* on mahdollistanut tavallisille syyrialaisille, jotka länsimaaisessa mediassa on edelleen esitetty perinteisinä sodan uhreina, keinon kertoa itse elämästään sodan keskellä.



2. KOKO MAAILMA

Yritys kuvata kollektiivista ajatusta maailmasta

Aloin suunnitella lopputyötäni kesällä 2015. Teosidea syntyi seuraavanlaisen ajatusketjun tuloksena: Halusin kuvata globaalia epätasa-arvoa, joka useimmiten esitetään niiden kautta, jotka ovat heikommassa asemassa. Tällaisen kuvauksen ongelma on se, että usein se vahvistaa vastakkainasettelua meihin ja muihin eli toiseuttaa kohteitaan ja siten saattaa myös vahvistaa epätasa-arvoa. Tästä syystä en halunnut kuvata epätasa-arvon aiheuttamia ongelmia vaan niitä rakenteita, jotka synnyttävät ja ylläpitävät epätasa-arvoa. Mietin paljon, kuinka konkretisoida globaalissa maailmassa olevia alueiden välisiä taloudellisia, kulttuurisia ja poliittisia yhteyksiä, jotka ovat syntyneet historiassa, mutta jatkuvat yhä ja jopa vahvistuvat globalisaation edetessä. Kun hahmottelin näitä yhteyksiä, minulle tuli yhä vahvemmin sellainen olo, että nämä asiat on jo sanottu moneen kertaan. Tuntui turhalta toistaa, että juomamme kahvi tuotetaan plantaasilla, jolla lapset työskentelevät. Ideoidessa minua alkoi kiinnostaa enemmän se, miksi omaa paikkaa ja osuutta globaalissa todellisuudessa on niin vaikea hahmottaa, ja mikä ohjaa toimintaamme maailmassa. Toisaalta, kun kuvataan globaalia eriarvoisuutta, ilmiöllä on kaksi puolta. Heikommassa asemassa olevien lisäksi kokonaisuuteen kuuluvat ne paremmassa asemassa olevat, ja tilannetta voi kuvata myös heidän kauttaan. Päätin lopulta tehdä dokumentaarisen elokuvan siitä, miten suomalaiset hahmottavat itsensä osana globaalia verkostoa, ja mitä he ajattelevat roolistaan suhteessa muihin alueisiin ja kulttuureihin.

Kun olin ideoinnissani päätynyt siihen, että teen dokumentaarisen elokuvan siitä, miten maailma hahmotetaan, tarvitsin konkreettisen suunnitelman toteutusta varten. Ihmisten tapaa hahmottaa maailma on kulttuurimaantieteessä tutkittu mentaalikarttojen avulla. Mentaalikartta, joka siis on ihmisen vapaasti piirtämä kuva annetusta alueesta, tuo esille miten henkilö hahmottaa kyseisen alueen,



siihen kuuluvat asiat ja asioiden väliset mittasuhteet ja etäisyydet. Mentaalikarttoja on 1960-luvulta lähtien käytetty tutkimusmetodina erityisesti kaupunkitutkimuksessa, missä niiden avulla on selvitetty kuinka ihmiset hahmottavat omat asuinalueensa tilallisesti. Myöhemmin mentaalikarttojen avulla on alettu tutkia myös laajempien alueellisten kokonaisuuksien hahmottamista, jolloin mentaalikartat kuvaavat enemmän sitä, minkälaista tilallista tietoa henkilö on omaksunut muiden kuin omien kokemusten kautta (Jeskanen 2014, 11).

En kuitenkaan itse ollut kiinnostunut varsinaisesti siitä, kuinka hyvin tai oikein ihmiset hahmottavat maantieteellisen maailman, vaan oma pyrkimykseni oli tehdä näkyväksi ajatus maailmasta. Lähtökohtani tähän oli Doreen Massey'n ajatukset tilasta. Massey (2008, 14) kirjoittaa Samanaikaisen tilan esipuheessa omasta kiinnostuksestaan tilan käsitettä kohtaan seuraavasti:

“Uskon, että tapa, jolla käsitteellistämme tilaa ja aikaa, on olennaisen tärkeä ajattelun osatekijä, olivatpa kyseessä vakavasti otettavat teoriat asioiden nykytilasta tai harkittu poliittinen osallistuminen huomiottaamme vaativien asioiden hoitamiseksi. Usein nämä käsitteellistykset jäävät julkilausumatomiksi, mutta ne ovat erottamaton osa kosmologioidemme ja maailmaa koskevan ymmärryksen rakentumista. Tärkeystään huolimatta ne usein sivuutetaan.”

Doreen Massey'n (2008, 57) näkemys tilasta on kiinnostava, koska hän yhdistää sen aikaan ja kritisoi sitä, että tila ja aika on nähty toistensa vastakohtina: *“Tila ei ole staattista, eikä aika ole tilatonta. Tietenkin tilallisuus ja ajallisuus ovat erilaisia, mutta kumpakaan ei voi käsitteellistää toisen puuttumiseksi.”* Tilan moniulotteisuuteen kuuluu Massey'n (2008, 57) mukaansa se, että tila on luonteeltaan sosiaalisista suhteista muodostuva ja ymmärrettävä *“keskinäissuhteiden konstruktiona, sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutusten samanaikaisena olemassaolona kaikilla tilallisilla asteikoilla, kaikkein paikallisimmalta tasolta kaikkein globaaleimpaan.”* Se, että tila muodostuu sosiaalisista suhteista ja muodostuu suhteessa aikaan, johtaa Massey'n mukaan siihen, että tila on aina luonteeltaan poliittista. Myös tilojen representaatiot, kuten vaikkapa kartat tai kirjoitukset maantieteellisistä alueista, sisältävät poliittisen



ulottuvuuden. Kirjoituksessaan *Kuinka maailma kuvitellaan* Massey (2008, 65-103) käsittelee Hondurasin maakiistoja ja kuinka niihin on poliittisesti pyritty vaikuttamaan tuottamalla erilaisia kartografisia esityksiä kiistojen kohteena olleista alueista. Teksti ei pelkästään avaa Hondurasin historiaa, vaan havainnollistaa, kuinka karttoja tuottavat voivat käyttää niitä politiikkansa välineenä, ja kuinka toisaalta omaksuessamme jonkun tuottaman representaation jostakin alueesta, omaksumme myös kuvaukseen sisältyvän käsityksen alueen valtasuhteista.

Pyrin omassa teoksessani, selvittämällä ihmisten käsityksiä maailmasta, tuomaan esille nimenomaan niitä vuorovaikutussuhteita, joista maailma heidän mielestään muodostuu. Koska mentaalikarttoihin liittyy eri lähteistä omaksuttuja käsityksiä alueista, yksilöiden piirtämät kartat eivät useinkaan ole täysin uniikkeja vaan saman kulttuurin edustajien tekemistä kartoista löytyy yhtenäisiä elementtejä (Jeskanen 2014, 7). Tämä yhdistettynä siihen, että muualta omaksutut elementit ovat usein poliittisten prosessien tuotteita, aiheuttaa sen, että tietyn ihmisjoukon tuottamat mentaalikartat esittävät myös heidän kulttuurisia näkemyksiään tilassa tapahtuvista valtasuhteista. Näitä tilan repsentatioissa ilmeneviä valtasuhteita on poliittisessa maantieteessä tarkasteltu myös sosiaalitieteistä lainatun toisen käsitteen kautta. Poliittisessa maantieteessä me/toiset -jaottelu ilmenee tilassa jakona keskuksiin ja periferioihin. (Mountz 2009, 330)

Halusin alunperin tehdä dokumentaarisen elokuvan siitä, miten suomalaiset hahmottavat oman roolinsa globaalissa valtaverkostossa. Kehittelin haastattelua, jossa olisin kysynyt konkreettisia kysymyksiä asioista, jotka yhdistävät ihmisiä maapallon eri alueiden rajat ylittäviin ilmiöihin ja tapahtumiin. Miettiessäni kysymyksiä minusta alkoi kuitenkin tuntua, että tarkat kysymykset johdattelivat vastaajia liikaa, ja toisaalta ne eivät välttämättä paljastaisi, millaisena vastaajat ylipäänsä hahmottavat maailman. Pyöriteltyäni erilaisia haastatteluvaihtoehtoja päädyin siihen, että ensimmäisenä minun tulisi saada selville, millaisena maailma näyttäytyy haastateltavien ajatuksissa. Näin ollen ensimmäiseksi kysymykseksi tuli yksinkertaisesti pyyntö piirtää koko maailma.



Vaikka itse maailman piirtäminen paljastaa mittasuhteiden ja etäisyyksien kautta piirtäjän käsityksiä alueiden välisistä valtasuhteista, tavoitteenani oli johdattaa haastattelu syvemmälle tilallisiin vuorovaikutussuhteisiin. Vuorovaikutussuhteet syntyvät aina joidenkin tekijöiden, kohteiden ja asioiden ympärille ja välille. Tästä johtuen tarvitsin jatkokysymyksen, joka laittaisi haastateltavan nimeämään tarkemmin asioita, joita heidän piirtämässään maailmassa on. Luodakseni asioiden välille dynamiikkaa, mutta samalla välttämällä johdattelemasta haastateltavaa liikaa omiin käsityksiini maailmasta, päädyin kysymykseen, jossa pyysin haastateltavaa piirtämään mikä maailmassa on hyvää ja mikä huonoa.

Kolmas kysymys haastatteluissa oli, mikä maailmassa toimii hyvin ja mitä haastateltava haluaisi muuttaa maailmassa. Halusin tällä kysymysparilla saada selville nimenomaan sen, mihin asioihin haastateltavat haluaisivat maailmassa vaikuttaa eli toisin sanoen mitkä asiat he kokivat jollain tavalla epäoikeudenmukaisiksi. Ajatukseni oli, että juuri tämä kolmas kysymys toisi esille globaalin epätasa-arvon, jota halusin teokselleni käsitellä. Esitin tämän kysymyksen, kuten sitä edeltävän kysymyksen, vastaparin kautta, jotta haastateltavalle syntyisi tilaa lähestyä aihetta eri näkökulmista, eikä hän olettaisi minun etsivän yhtä tiettyä vastausta.

Viimeisenä tehtävänä haastattelussa oli piirtää aiempien kysymyksen kautta syntyneen piirroksen päälle nuolia sen mukaan, miten piirroksen asiat liittyivät tai vaikuttavat toisiinsa. Tämä kysymys oli lopulta se haastattelukysymys, jolla hain vastausta siihen, miten ihmiset hahmottivat globaalin vuorovaikutussuhteiden verkoston ja oman paikkansa sen osana. Kaikkien kysymysten kohdalla haastateltavien tuli myös selittää ääneen, mitä he piirsivät, mutta erityisesti viimeisen kysymyksen kohdalla haastateltavat pääsivät kertomaan koko maailmasta kokonaisuutena.

Toteutin haastattelut Kotkassa touko-kesäkuussa 2016. Haastattelin yhteensä 62 henkilöä, joista nuorin oli esikoululainen ja vanhimmat yli 80-vuotiaita. Pyrin löytämään haastateltavia, joilla oli mahdollisimman erilaiset taustat, ja siksi valitsin haastattelupaikoiksi alakoulun, omakotitaloalueen, vailla työ- tai opiskelupaikkaa olevien nuorten työpajan, vanhusten palvelutalon ja kaupungin kirjaston,



jossa tehtyihin haastatteluihin pyydettiin ihmisiä myös kadulta. Äänitin kaikki haastattelut ja kuvasin jokaisen piirtämisprosessin niin, että syntyvä piirros ja haastateltavan kädet näkyvät kuvassa, mutta ei haastateltava henkilö.

Tekemieni haastattelujen ensimmäinen tehtävä oli piirtää koko maailma. Oman määritelmäni mukaan maailma on kaksisuuntainen konstruktio, koska se muodostuu sekä yksilön omista havainnoista, että kulttuurisesti opitusta käsityksestä maailmasta.

Ensinnäkin ihminen on fyysinen olento, joka aina sijaitsee jossain ja aistiensa avulla hän havaitsee ympärillään olevan tilan. Liikkuessaan paikasta toiseen hän saapuu toiseen havaittavaan tilaan. Tästä johtuen yksilöllä on henkilökohtaisia havaintoja erilaisista tiloista ja näiden tilojen kokonaisuus muodostaa hänen henkilökohtaisen havainnon maailmasta. Koska yksilö on oman kokemuksen kautta tietoinen tilojen jatkumosta, hän voi kuvitella tilojen jatkuvan myös kauemmas kuin hänellä itsellään on havaintoja. Toisin sanoen pelkkä oleminen ja liikkuminen tuottaa ajatuksen maailmasta ja siitä, että maailma voi olla laajempi kuin omassa tiedossa olevat tilat. Tällainen tilojen havaitsemiseen perustuva maailma on samaan aikaan sekä konkreettinen että reunoiltaan avoin. Kaikki muut yksilön havaitsemat asiat ovat myös tässä tilojen jatkumossa, koska niiden havaitseminen tapahtuu jossakin näistä tiloista.

Sen lisäksi, että ihminen on fyysinen olento, joka välttämättä sijaitsee jossakin, ihminen elää osana jotakin tai joitakin kulttuureja. Siksi toinen tapa hahmottaa maailma perustuu kulttuurillisesti opittuihin ajatuksiin. Eri kulttuureissa maailma määritellään eri tavoin, mutta yleensä maailmalla tarkoitetaan kokonaisuutta, johon kaikki sijoittuu. Jos yksilön havaintoihin perustuva maailma jättää avoimeksi sen kysymyksen, mihin maailma päättyy, kulttuuriset maailmakäsitykset puolestaan vastaavat siihen ja määrittelevät maailman rajat. Kulttuurinen maailmakäsitys voi sisältää myös yksilön havaintojen ja fyysisenä olentona liikkuvan ihmisen ulottumattomuuksissa olevia tiloja, kuten esimerkiksi kuoleman jälkeisen, syntymää edeltävän tai viereisen aurinkokunnan tilan.



Lopulta ajatus maailmasta muodostuu kulttuurisen maailmakäsityksen ja tilojen havaitsemiseen perustuvan maailman päällekkäisyydessä. Koska nämä kaksi tapaa ymmärtää maailma ovat yhtäaikaista, ne ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Kulttuurinen käsitys maailmasta ohjaa yksilön havaintoja ympäröivistä tiloista ja niissä tapahtuvista asioista, mutta toisaalta yksilö sijoittaa omat havaintonsa samaan ajatukseen maailmasta ja yhdistäessään nämä maailmat hän muokkaa muualta saamaansa maailmakäsitystä. Uudet henkilökohtaiset havainnot ja uudet opitut tiedot maailmasta laajentavat tai sulautuvat osaksi maailmakäsitystä tai ollessaan täysin ristiriidassa, saattavat muuttaa sitä.

Käsitykseni mukaan maailma on siis määritelmä sille kokonaisuudelle, jossa ihminen ja kaikki hänen tietämänsä sijaitsee. Tehdessäni haastatteluja käytin ilmaisua koko maailma pelkän maailman sijaan. Tässä tapauksessa koko-adjektiivi alleviivaa maailman kaikenkattavuutta. Halusin erottaa maailman ja koko maailman, koska käytännössä ihmisillä on usein useita maailmakäsityksiä ja he voivat myös havaita monenlaisia maailmoja yhtäaikaan. Koko-adjektiivin tarkoitus oli saada ihminen piirtämään laajin kokonaisuus, jonka hän käsittää maailmaksi.

Filosofi Karl Popper on esittänyt maailman muodostuvan kolmesta eri maailmasta, joista maailma 1 on fysikaalisista objekteista muodostuva luonnontieteellinen maailma, maailma 2 on ihmisen subjektiivisista kokemuksista muodostuva tietoisuus itsestään ja maailma 3 koostuu abstrakteista, jaetuista elementeistä kuten käsityksistä, kielestä, taiteesta ja teorioista itsestään (Niiniluoto 1990, 15-25). Oma maailmakäsitykseni rinnastuu Popperin ajatukseen kolmesta maailmasta siinä, että myös hänen mielestään fyysinen todellisuus, henkilön omat havainnot ja jaetut eli kulttuuriset ajatukset maailmasta ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa keskenään ja vaikuttavat toisiinsa (Niiniluoto 1990, 23). Se maailma, eli kollektiivinen ajatus maailmasta, jonka pyrin dokumentaarisella elokuvallani esittämään asettuu Popperin maailmamääritelmässä yhdeksi maailma 3:n olioista.



Ihmistieteissä henkilöiden käsityksiä maailmasta on tutkittu myös maailmankuvan kautta, jonka Kaisa Puhakka (1977, 50) tiivistää *“käsitykseksi maailmasta kokonaisuutena, johon perustuvat yksilön tai yhteisön elämää ohjaavat arvot ja tavoitteet. Maailmankuvan käsitettä on vaikea määritellä yksityiskohtaisemmin, jos halutaan säilyttää sen yleispätevyys.”* Haastattelujen taustalla ollut maailmakäsitykseni on maailmankuvan käsitteen kanssa siinä samankaltainen, että myös siihen kuuluu maailma kokonaisuutena. Lisäksi haastatteluissa esitetyt kysymykset hyvästä ja pahasta nostivat esiin haastateltavien arvoja, jotka kuuluvat maailmankuvan käsitteeseen. Erotuksena maailmankuvasta, omassa määritelmässäni lähtökohtana oli tilallisuus, joka on yhteydessä fyysiseen maailmaan.

Haastatteluissa esiin nousi neljä eri tapaa piirtää maailma. Suurin osa vastaajista aloitti piirtämällä ympyrän, toiseksi yleisin tapa hahmottaa maailma oli piirtää maita ja valtioita ja muutama piirsi avaruuden tai maailmankaikkeuden. Pieni joukko, johon kuului erityisesti lapsia, hahmotti maailman oman elinympäristönsä kautta. Näissä piirustuksissa oli sekaisin erilaisia konkreettisia asioita kuten koti, koulu, leikkipuisto, luonto tai ihmiset, mutta myös ilmiöitä kuten kesä tai uskonnot. Kävin haastattelut läpi niin, että etsin sieltä toistuvia ajatuksia ja kirjoitin käsikirjoituksen elokuvaa varten pohjautuen näihin yhteisiin ajatuksiin. Etsin toistuvia ajatuksia, koska juuri niistä muodostuu tämän ihmisjoukon jakama kollektiivinen käsitys maailmasta. Tämä kollektiivinen ajatus maailmasta ei kuitenkaan ole yksioikoinen määritelmä vaan useista näkemyksistä tiivistyvä maailmaselitys, jonka sisälle mahtuu myös keskenään ristiriidassa olevia väitteitä.

Käsikirjoitus koostuu seitsemästä osasta, jotka ovat neljä eri tapaa hahmottaa maailma ja kolme teemallista episodista. Käsikirjoituksen rakenne on syklinen, koska teoksen tarkoitus on esittää kollektiivinen ajatus maailmasta eikä lineaarisesti ajassa etenevää tarinaa. Syklisyys tarkoittaa sitä, että käsikirjoitus kirjoitettu alkamaan ja loppumaan samasta kohtaa. Tämän dramaturgisen suuremman syklin muodostavat neljä eri tapaa selittää maailma. Lisäksi kolme teemallista episodista, hyvyys, pahuus ja mikä maailmassa toimii, on kirjoitettu alkamaan ja loppumaan samasta ajatuksesta ja nämä pienemmät syklit asettuvat omina kokonaisuuksinaan maailmaselitysten sisään.



Kun olin koonnut haastatteluissa toistuvat vastaukset yhtenäiseksi käsikirjoitukseksi, aloin suunnitella kuvauksia yhdessä kuvaajien kanssa. Lopullisessa teoksessa, Maailma on ympyrä -lyhytelokuvassa, maailmaselitykset on kuvitettu alkuperäisillä maailman piirtämisillä ja hyvyttä, pahuutta ja maailman toimivuutta käsittelevät episodit on kuvattu todellisessa maailmassa. Näillä episodeilla on jokaisella eri kuvaaja, koska halusin tuoda kuvakerrontaan samaa moniäänisyyttä, jota haastatteluista leikattu kertojaääni edustaa.



3. MAHDOLLISUUKSIA

Teoksen kautta löydettyjä vaihtoehtoja dokumentaariseen kerrontaan

Alunperin dokumenttielokuvan on ajateltu kuvaavan todellisuutta neutraalisti, mutta keskustelut totuuden suhteellisuudesta ovat johtaneet myös dokumentaarisen elokuvan tekijät ja tutkijat määrittelemään sitä uusilla tavoilla (Aaltonen 2006, 27-28). Vaikka ajatus dokumentaarisen elokuvan esittämän todellisuuden suhteellisuudesta on laajasti hyväksytty (Helke 2006, 82), alalla vallitseva ajatus on kuitenkin edelleen se, että dokumentaarisen elokuvan tehtävä on kuvata todellisuutta valitsemastaan näkökulmasta. Dokumentaarista elokuvaa tutkinut Ilona Hongisto esittää kirjassaan *Soul of the Documentary* (2011), että ajatus dokumentaarisesta elokuvasta vain todellisuuden tallentajana ei ole riittävä. Hongiston mukaan (2011, 135-136) dokumentaarinen elokuva valitessaan aiheen, rajatessaan kuvaustavan ja luodessaan kertomuksen myös luo maailmaa. Näin ollen dokumentaarisen elokuvan tekemiseen liittyvä tärkein eettinen kysymys ei ole se, että miten joku asia esitetään vaan mitä ylipäänsä valitaan esitettäväksi.

Olen miettinyt dokumentaarisen elokuvan suhdetta todellisuuteen myös sen kautta, miten se eroaa fiktiosta. Bill Nichols käsittelee *Introduction to Documentary* -teoksessaan dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan eroja käymällä läpi eri tapoja, joilla dokumentaarista elokuvaa on määritelty. Nicholsin (2001, 20-41) mukaan dokumentaarinen elokuva voidaan määritellä (1) institutioonalisesti eli kyseessä on dokumentaari, jos sen tuottajat ja levittäjät sitä siksi kutsuvat, (2) tekijöiden yhteisön tuottaman määritelmän kautta eli ne elokuvat ovat dokumentaarisia, jotka elokuvien tekijät hyväksyvät sellaisiksi, (3) dokumentaarinen elokuva on elokuvalaji ja ollakseen dokumentaarinen elokuva, elokuvan täytyy koostua lajityypilleen tunnuksenomaisista piirteistä ja (4) dokumentaarinen elokuva määritetty yleisösuhteen kautta eli elokuva on dokumentaarinen, jos yleisö sen sellaiseksi hyväksyy.



Väitän, että fiktion ja dokumentaarisen elokuvan erottelu on usein aika keinotekoisia, koska hyvä fiktio vaikuttaa todelta ja toisaalta kaikki dokumentaarinen on aina jossain määrin rakennettua. Kaikki elokuvat asettuvat jollain tapaa fiktiivinen-dokumentaarinen-jatkumolle ja perinteisten tapausten kohdalla on helppo sanoa kummasta on kyse, mutta yhä enemmän on elokuvia, jotka tipahtavat johonkin väliin tai sotkevat tarkoituksella yleisesti hyväksyttyjä käsityksiä näiden rajoista. Elokuva on myös siitä erilainen muihin taiteisiin verrattuna, että tällainen jaottelu ylipäänsä on käytössä. Alan käytännöt, kuten rahoitus ja levitys, kuitenkin pakottavat tekijät määrittelemään elokuvansa joko-tai, ja suurin osa yleisöstä on tottunut katsomaan elokuvia tämän jaottelun kautta.

Olen aiemmin ajatellut, että jaottelu pitää lopulta tehdä tekijän intention mukaan, koska lopputuloksen tai tekotavan perusteella jaoteltaessa törmätään helposti ristiriitaisiin tapauksiin. Tekijän intention mukaan jaoteltaessa painottuu kuitenkin liikaa yhden henkilön subjektiivinen valta suhteessa yleiseen käsitykseen ja erilaisten käsitysten sekasopassa on mahdollista, että yleisö tai instituutiot eivät hyväksy tekijän näkemystä tai tekijä, jolla ei ole vilpittömän tahto, saattaa tahallaan johtaa yleisöä harhaan.

Elokuvaohjaaja Davis Simanis esitti Dokumentaarisen elokuvan dramaturgian kurssilla pitämällään luennolla (25.10.2016) oman pohdintansa aiheesta. Simaniksen mukaan jokaisella katsojalla on oma maailmansa, jossa hän elää. Fiktiota katsoessaan katsoja pyrkii unohtamaan oman maailmansa ja eläytymään elokuvan maailmaan, kun taas dokumentaarisen elokuvan maailma elää rinnakkain katsojan oman maailman kanssa. Simaniksen esittämän jaottelun kautta Ilona Hongiston ajatus siitä, että dokumentaarinen elokuva rakentaa todellisuutta vahvistuu. Tulkitsen Simaniksen jaottelua niin, että saadakseen katsojan uppoutumaan ja uskomaan fiktion maailmaan, sen on kuvattava maailmaa hyvin tarkasti ja uskottavasti. Toisin sanoen fiktiivisen elokuvan tekijät joutuvat todella kuvaamaan todellista maailmaa. Sen sijaan dokumentaarinen väittäessään olevansa totta, voi kuvata katsojalle vieraita ja kummallisia asioita ja katsoja uskoo niiden olevan totta. Tästä johtuen dokumentaarinen elokuva myös muokkaa ja rakentaa maailmaa, sillä esittämällä maailman jonkinlaisena se muuttaa maailmaan sen kaltaiseksi.



Lähtökohtani omalle lopputyölle oli tehdä dokumentaarinen elokuva, jossa käännetään huomio sorrettujen tarinoista sortavien maailmankuvaan ja siihen, kuinka he käsittävät valtasuhteet. Lopullisessa teoksessa ei kuitenkaan käsitellä suoraan tätä yhteyttä. Sisällöllisen painopisteen muutos tapahtui työskentelyprosessin aikana, kun huomasin, että haluan pitää äänessä olevat henkilöt ja heidän selityksensä samanarvoisina. Käsikirjoitusvaiheessa suunnitelmani oli nostaa haastateltavien maailmaselitysten joukkoon asiantuntijoiden selityksiä haastatteluissa esiin nousseista aiheista niin, että asiantuntijat olisivat avanneet asioiden yhteyksiä globaaleihin suhteisiin. Esimerkiksi suunnittelin, että luonnon tärkeydestä kertovien vastausten jälkeen olisi tullut asiantuntijoiden selityksiä ihmisten vaikutuksesta luonnonmonimuotoisuuden vähenemiseen ja metsien tuhoutumiseen ja että vastaukset, joissa sota nostettiin pahimmaksi olisivat edeltäneet asiantuntijoiden kommentteja siitä, miten Suomi eduskunnan siunauksella myy aseita maihin, jotka osallistuvat ihmisoikeuksia rikkovien maiden konflikteihin. Kun haastatteluissa kerrotut maailmaselitykset asettuivat rinnakkain asiantuntijoiden puheiden kanssa, huomasin, että puhujien välille muodostui arvojärjestys jollaista en teokseen halunnut. Asiantuntijoiden puheenvuorojen kautta olisin voinut nostaa esille niitä asioita, jotka itse koen huomionarvoisiksi, mutta samalla olisin tekijänä tuottanut rakenteen, jossa olisin asettanut itseni ja katsojat paremmin tietävän rooliin suhteessa teoksessa puhuviin henkilöihin. Tein päätöksen jättää asiantuntijoiden tuomat näkökulmat pois käsikirjoituksesta ja rakentaa sisällön pelkästään piirtämällä syntyneistä maailmaselityksistä. Tämä johti siihen, että teoksessa ei suoraan käsitellä haastateltavien yhteyttä globaaliin epätasa-arvoon, mutta globaali epätasa-arvo nousee esille muiden vastausten joukossa.

Pyrkimys useisiin selityksiin, jotka ovat samanarvoisia tekee teoksesta on moniäänisen. Sisällöllisen painopisteen vaihtuminen sai minut oivaltamaan, kuinka moniäänisyyden kautta voi välttää toiseuttavaa kerrontapaa. Korostamalla moniäänisyyttä ja sitä, että teoksen sisällä esitetyt ajatukset ovat samanarvoisia muodostuu katsojan ja teoksen välille asetelma, jossa katsoja on pikemminkin osa samaa joukkoa kuin ulkopuolinen tarkastelija.



Moniäänisyyden valitseminen johti myös siihen, että halusin välttää teoksessa henkilöhahmokeskeistä kerrontapaa. Perinteisesti elokuvakerronta rakentuu henkilöhahmojen kautta. Tämä ajatus kiteytyy Anders Vacklin (2007, 8-10) kirjoituksessa, jossa hän lainaa Jack Kerouacia ja kirjoittaa, että henkilöihin panostaminen tulee asettaa etusijalle käsikirjoituksen rakenteen sijaan. Vacklinin (2007, 15-44) mukaan syvällisesti työstetyt henkilöhahmot ovat merkittävämpiä elokuvan vaikuttavuuden kannalta kuin taitava juonenkuljetus tai hyvä tarina. Vacklin jatkaa henkilöhahmojen merkityksen käsittelyä toteamalla, että elokuvissa kolme koulukuntaa, jotka esittävät henkilöhahmon kasvun ja muutoksen tarinassa. Ensimmäinen koulukunta koostuu muodonmuutostarinoista, joissa henkilöt muuntuvat tapahtumien tai toisten hahmojen kohtaamisen kautta, toisen koulukunnan mukaan olosuhteet pakottavat henkilöt käyttäytymään eri tavalla ja kolmas koulukunta pitää henkilöhahmot muuttumattomina. Robert McKee näkee henkilöhahmojen ja rakenteen välisen suhteen eri tavalla kuin Vacklin. McKee (1998, 100-109) kirjoittaa elokuvakäsikirjoittamisen periaatteita käsittelevässä teokseessaan *Story*, että henkilöhahmon ja rakenteen tärkeyttä ei voi verrata keskenään, koska henkilöhahmo ja hänen tarinansa on elokuvan rakenne ja toisinpäin.

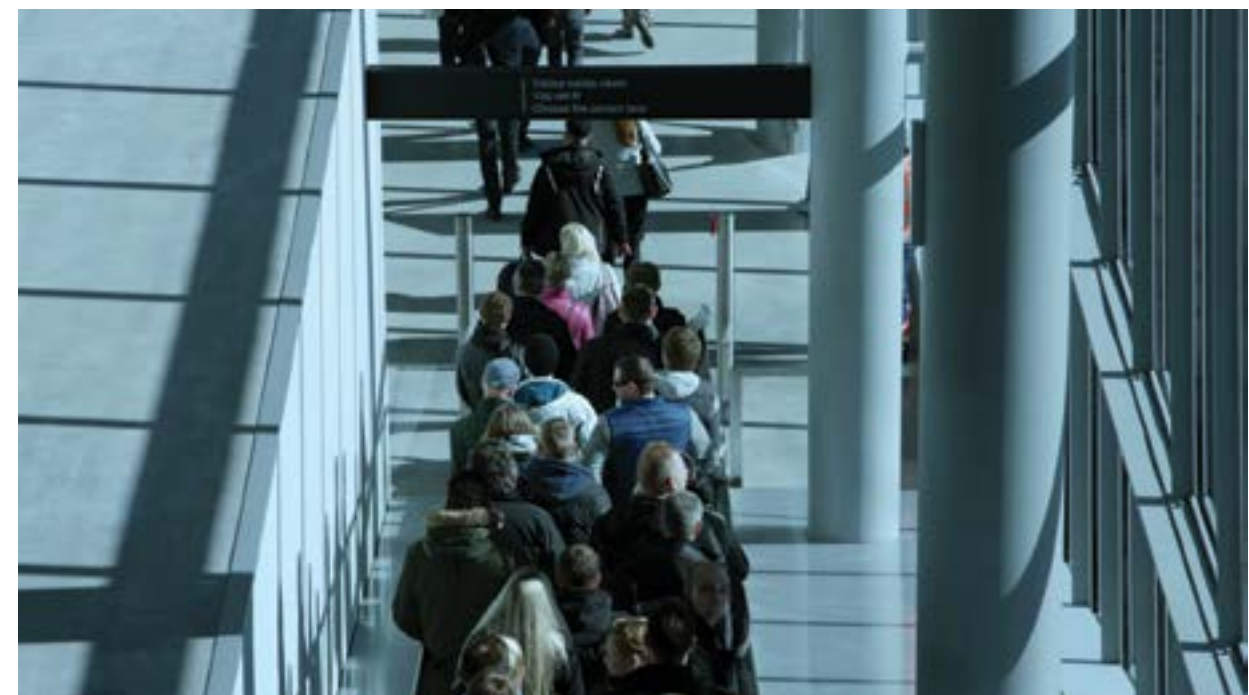
Vaikka Vacklinin ja McKeen ajatukset henkilöhahmon tärkeydestä liittyvät fiktioelokuvan käsikirjoittamiseen, myös dokumentaariset elokuvat rakentuvat useimmiten henkilöhahmojen ympärille. Henkilökeskeinen elokuvakerronta perustuu ajatukselle, että elokuvan tehtävä on liikuttaa tunteita. McKee (1998, 110-112) kirjoittaa, että tarinassa on kysymys esteettisestä tunteesta, jolla hän tarkoittaa ajattelun ja tuntemisen samanaikaista tapahtumista. Vacklin (2007, 220-245) puolestaan korostaa, että koko käsikirjoittaminen on tunteiden kirjoittamista ja että henkilöhahmojen kautta tunteita on helpointa välittää katsojalle.



Olen eri mieltä siitä, että elokuvan päätehtävä olisi tunteiden liikuttaminen tarinoiden kautta. Se voi olla elokuvan tarkoitus, jos tekijät niin haluavat, mutta yhtä hyvin elokuvan tehtävä voi olla ajatusten herättäminen, mielikuvituksen stimulointi, esteettisen näkemyksen jakaminen tai jokin muu. Väitän, että henkilöhahmoin ja tunteisiin keskittyvä kerrontatapa voi dokumentaarissa elokuvassa johtaa toiseuttavaan esitykseen. Ohjaaja saattaa päähenkilön tunteita esiin tuodessa pyrkiä aiheuttamaan katsojalle samaistumisen kokemuksen, mutta hän ei voi kontrolloida sitä, samaistuuiko katsoja henkilöhahmoon vai katsooko hän sitä toisena. Kun teoksessa ei ole henkilöhahmoja, katsoja ei voi muodostaa suhdetta, oli se sitten samaistuva tai toiseuttava, toiseen. Tein siis käsikirjoitusvaiheessa tietoisin valinnan, että teokseen ei tule ihmishenkilöhahmoja. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että poimin haastatteluista käsikirjoitukseen mahdollisimman monen eri henkilön sanomisia, jotta katsoja ei voi alkaa seurata tuttua ääntä. Haastateltavia ei myöskään näytetä teoksessa, vaan kuvassa on ainostaan piirtävät kädet ja piirustus maailmasta. Myös kuvaukset suunniteltiin niin, että kuvissa näkyvistä ihmisistä ei muodostu henkilöhahmoja. Ihmisiä kuvattiin pääsääntöisesti osana joukkoa, elementtinä laajakuvassa tai lähikuvissa niin, että henkilö ei ole tunnistettavissa. Samat henkilöt eivät myöskään esiintyneet, toimivuus jakson tutkijaa lukuunottamatta, useassa eri kohtauksessa.

Toisaalta, vaikka teoksessani ei ole ihmishenkilöhahmoja, ajattelen, että ajatus maailmasta on elokuvan päähenkilö. Elokuvassa on myös sivuhahmoja kuten meri, kauppa ja talo. Ihmismuotoisten henkilöhahmojen puuttuminen on kuitenkin herättänyt teoksen katsojissa hämmennystä. Ennen kuvalukkoa näytimme teoksen koeyleisölle, joka kommentoi näkemäänsä muun muassa näin:

“Yleisesti: jäin todella kovasti kaipaamaan kuvia henkilöistä, siis pk-lk kasvoista jotka katsovat kohti. Nyt henkilöt oli piilotettu joka tekee työstä etäisen. Materiaali jossa ihmiset olivat kotonaan olohuoneissaan ei mielestäni riitä emotionin syntyyn koska ihmiset ovat “sivuosassa” omassa elämässään. - - MUTTA OIKEITA IHMISIÄ jäin kaipaamaan.”

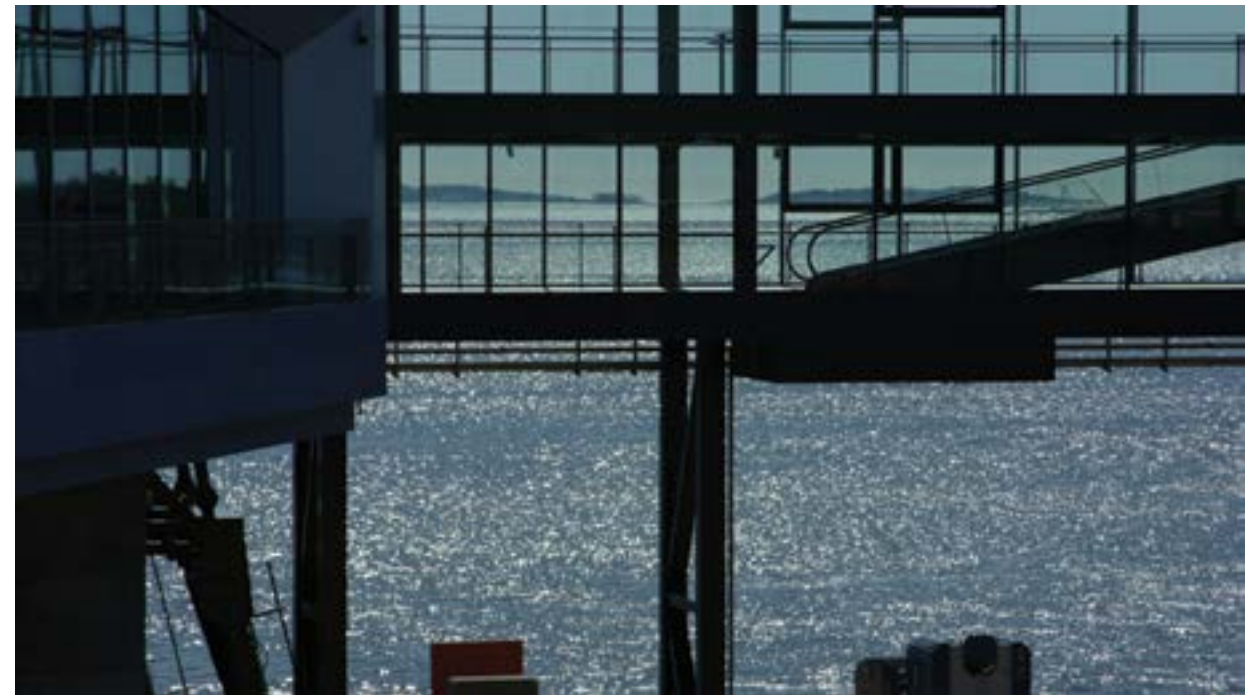


Palautteessa nousi myös esillä moniäänisyyden ongelma:

“Isona ongelmana koin leffan näkökulman monimutkaisuuden. Kuka on äänessä, oli isoin kysymys. Ketä minä seuraan? - - Miksi kaikilla ajatuksilla ja näkemyksillä tuntuu olevan enemmän tai vähemmän sama arvo, eikö näistä ajatuksista ole mitään sanottavaa?”

Koen, että teos onnistui moniäänisyyden ja henkilöhahmottomuuden toteuttamisessa. Nämä valinnat kuitenkin poikkeavat siitä, mihin valtavirtaelokuvia katsova katsoja on tottunut, ja siksi ne saattavat myös estää katsojaa keskittymästä teoksen varsinaiseen sisältöön. Palautteen jälkeen muutimme joidenkin repliikkien paikkoja niin, että teoksen ajatus on selkeämpi heti alussa.

Koska teoksen lähtökohtana oli ajatus tilallisuudesta, vaikutti se myös käsikirjoituksen rakenteeseen. Yleisimmin suurelle yleisölle tehdyt elokuvat esittivät lineaarisesti etenevän tarinan, jossa yksi tapahtuma johtaa seuraavaan. Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoittaminen eroaa fiktiosta siinä, että tekijöiden ei ole yleensä mahdollista kontrolloida elokuvan tapahtumien syy-seuraussuhteita. Kuitenkin, myös dokumentaariin elokuviin luodaan usein lineaarinen etenevä tarina (de Bromhead 1996, 35-41). Lineaarisesti etenevän tarinan sijaan kirjoitin käsikirjoituksen sykliseen muotoon, jossa ihmisten sanomat asiat tulevat esille teemoittain, mutta niiden välillä ei välillä ei ole syy-seuraussuhteita. Tästä johtuen teoksen katsomisen voi periaatteessa aloittaa mistä kohdin tahansa tai katsoa kohtaukset toisessa järjestyksessä. Sykliseen rakenteeseen kuuluu myös se, että teoksessa on toistuvia kuvallisia ja sanallisia elementtejä, joiden kautta kerronta palautuu tiettyihin takaisin näihin määrättyihin elementteihin. Ei-lineaarinen kerronta voidaan ymmärtää myös tilallisuuden kautta. Doreen Massey (2008, 61) tulkitsee H. C. Darbyn tekstiä maantieteellisen kuvaamisen ongelmasta toteamalla että: *“Tämä näkemys maantieteellisen kuvauksen vaikeudesta (verrattuna ajalliseen tarinankerrontaan) perustuu osittain siihen huomioon, että tilassa voidaan liikkua mihin suuntaan hyvänsä, ja osittain siihen, että tilassa vierekkäin olevilla asioilla ei välttämättä ole mitään yhteyttä toisiinsa.”*



Pyrkimykseni pois toiseuttavasta kuvaustavasta johti siihen, että tekemästäni dokumentaarisesta elokuvasta tuli rakenteeltaan perinteisestä elokuvakerronnasta poikkeava. Yksi merkittävistä kokeellisen elokuvan pioneereista ja teoreetikoista Maya Deren onkin kirjoittanut, että teoksen muodon esteettinen haaste on myös moraalinen kysymys, koska teoksen muoto itsessään on sen edustaman moraalikäsitteen manifestaatio (Turim 2001, 77). Laura U. Marks (2000, 2) puolestaan kirjoittaa teoksestaan *Skin of Film*, että kirjan tavoite on esittää kuinka audiovisuaalinen video ja elokuva voivat esittää myös ei-audiovisuaalisia tuntoaistimuksia. Kun teimme kuvaajien kanssa kuvasuunnitelmaa, mietimme paljon sitä, kuinka kuvien kautta voisi esittää ajatuksen maailmasta. Marks (2002, 241-247) mukaan elokuva ei ole pelkästään kuvina kerrottu tarina, vaan se voi olla myös muisti, johon liittyy kokonaisvaltaisia aistimuksia kuten hajuja tai tuntoaistimuksia. Koska en halunnut vedota katsojan tunteisiin tarinallisuuden kautta, pyrin tuomaan teokseeni näitä muita aistillisuuksia. Etsimme kuvaajien kanssa kuvauksissa aiheita ja tilanteita, joiden havainnoiminen katseella herätti laajempia aistikokemuksia ja pyrimme sitten kuvaamaan niitä niin, että hetkessä ollut kokemus tallentui myös muistikortille.



LOPPUPÄÄTELMIÄ

Maailma on ympyrä -teoksen tekeminen on ollut yli kaksi vuotta kestänyt prosessi. Aloin suunnitella teosta syksyllä 2015 ja tein haastattelut alkukesästä 2016. Kesän aikana litteroin kaikki haastattelut, kävin huolellisesti läpi koko aineiston ja analysoin maailmaselityksissä toistuvat aiheet, kuinka eri tavoin niistä puhutaan ja toisaalta mitkä vastaukset olivat jollakin tapaa poikkeuksellisia suhteessa muihin vastauksiin. Loppukesästä ja alkusyksystä kirjoitin teoksen käsikirjoituksen. Kuvausten tuotanto alkoi lokakuussa 2016 ja ensimmäiseksi kuvattiin pahuus-epidodi marras-joulukuussa. Hyvyyks-episodi kuvattiin helmi-maaliskuussa ja toimivuus-episodi huhtikuussa. Jälkituotanto alkoi osittain jo kuvausten aikana, mutta suurimmalta osin leikkaus tapahtui touko-kesäkuussa, värimääritys heinäkuussa ja äänisuunnittelu syys-lokakuussa. Teoksen esityskopio valmistui lopulta marraskuussa 2017. Se, että luettelen lukijalle kuukausia ja työvaiheita ei varmastikaan ole kovin kiinnostavaa, mutta haluan tuoda ne esille, koska ilman tuotantoa ei olisi koko teosta tai tätä tekstiä. Nyt teoksen valmistuttua koen, että nimenomaan käytännön toiminta ja konkreettiset ratkaisut teoksen toteutuksen suhteen ovat suorassa yhteydessä sisältöön ja siihen liittyviin eettisiin valintoihin. Toimin teoksessa sekä tuottajana, että ohjaajana. Tämä kaksoisrooli antoi minulle mahdollisuuden järjestää työskentelytavat vastaamaan sisällöllisiä ajatuksia. Esimerkiksi halusin moniäänisyyden periaatteen toteutuvan myös kuvaustilanteissa ja siksi pyrin kuvauksissa toimimaan yhteisöllisesti ja antamaan sekä työryhmälle, että teoksessa esiintyville henkilöille aktiivisen roolin. Toisaalta tuottaja-ohjaajana toimiminen aiheutti sen, että minulla kului valtavasti aikaa tuotannon hoitamiseen ja hetkittäin tuntui siltä, että ohjaajan taiteelliseen työhön oli liian vähän aikaa. Ohjaajan ja tuottajan roolit vaativat myös hyvin erilaista ajattelutapaa ja roolista toiseen vaihtaminen nopeasti tuntui välillä haastavalta.

Näin lopuksi on tietenkin kiinnostavaa pohtia, millä tavoin teokseni suhteutuu alkuperäiseen teosideaan. Koen, että teokseni on ajautunut melko kauas ajatuksesta kuvata globaalia epätasaa-arvoa. Anna Tuorin ja Aleksis Salusjärven (2017) esseessä Aikamme estetiikka: kapitalistinen realismi

käsitellään yhteiskunnallisesti kantaaottavan taiteen ongelmia ja erityisesti sitä kuinka ne usein sisältävät vain yhden yksinkertaisen viestin, joka on katsojalle täysin ennalta-arvattava. Tuori ja Salusjärvi (2017) nostavat esille erityisesti syksyn 2015 aikana mediakeskiöön nousseen Välimeren kriisin synnyttämät nykytaideteokset ja tekevät niistä yhteenvedon:

“Yhteistä näille kaikille taiteilijoille on, että teokset ilmentävät tekijänsä oikeamielisyyttä. Taideteoksen ”taiteesta” tulee siten uutisten estetisoimista ja maailmankauheudesta osa estetiikkaa. Taiteilija noteeraa tapahtuman, joka jo valmiiksi symboloi epäkohtaa, ja koristelee sen. Mainituista teoksista ei tullut kiinnostavia yhteiskunnallisia puheenaiheita eivätkä ihmisten mielipiteet maailmasta muuttuneet niiden kautta. Taide vain nielaisi uutisotsikot itseensä.”

Salusjärvi ja Tuori eivät ole ainoita, joita Välimeren katastrofiin liittyvät teokset mietityttävät. Edit Taidemedian internetsivuilla julkaistussa kirjoituksessa *Kuinka tehdä taidetta pakolaiskriisistä?* Tuomas Laulainen ja Viivi Poutiainen (2016) keskustelevat taiteilijan vastuista ja exploitaatiosta. Laulaisen ja Poutiaisen (2016) kirjoittavat Jani Leinosen ja Timo Wrightin teoksista toteamalla, että

“molemmissa tapauksissa halutaan osoittaa olevansa maailmanparantajia ja samalla vaan korostetaan sitä asetelmaa, että tässä olen minä katsoja ja tuossa ovat nuo kerjäläiset ja pakolaiset”.

Nämä kirjoitukset palauttavat minut siihen, miksi oma teokseni ei käsittele pelkästään globaalia epätasaa-arvoa. Halusin löytää vaihtoehtoisia tapoja tehdä yhteiskunnallista taidetta, ja teoksen taustalla ollut ajatusprosessi johti lopputulokseen, jossa halusin pikemminkin kannustaa katsojaa pohtimaan omaa ajatustaan maailmasta, kuin kertoa hänelle, mitä hänen minun mielestäni pitäisi maailmasta ajatella. Globaaliin epätasaa-arvoon liittyviä ajatuksia, sellaisia joita ihmiset haastatteluissa esiin nostivat, on toki läsnä teoksessa. Taiteilijana olen teoksessa halunnut korostaa sitä, että ihmiset olivat hyvin samanmielisiä asioista, jotka maailmassa ovat väärin, mutta toisaalta myös sitä, että nämä epäkohdat eivät ole yksilöotteisia. Käytännössä pyrimme kuvaajien ja leikkaajan kanssa rakentamaan pieniä ristiriitoja sanottujen asioiden ja kuvassa näkyvien asioiden välille. Tällaisia pinnan alle piilotettuja viestejä, joiden tarkoitus on luoda tilaa katsojan omille ajatuksille, on esimerkiksi se, että ihmisten puhuessa luonnon tärkeydestä kuvassa näkyy söpöjä eläimiä, jotka ovat eläintarhassa, ihmisten puhuessa sodasta näemme oikeasta sodasta etäällä olevia ihmisiä katsomassa ja pelaamassa sotaa ja ihmisten puhuessa ihmisten auttamishalusta näemme insinöörin kehittämässä aivokirurgiateknologiaa.

Itselleni mielenkiintoisinta lopputyöprosessissa on ollut tutkia tilallisuutta ja moniäänisyyttä työskentelyn lähtökohtina. Tilan käsite oli alussa lähtökohta teokseni sisällön suunnittelulle eli haastattelujen tekemiselle, mutta lopulta ajatus tilasta nousi myös teoksen muotoa ohjaavaksi tekijäksi ja löysin sen kautta vaihtoehtoisia keinoja dokumentaariselle kerronnalle. Moniäänisyyden tavoitteena oli ensinnäkin mahdollistaa katsojan ja elokuvassa äänessä olevien henkilöiden tasavertainen suhde ja toisaalta ohjata katsoja pohtimaan omia ajatuksiaan maailmasta. Tämän tavoitteen toteutumista minun on tekijänä haastavaa arvioida, mutta koekatseluista ja ensi-iltayleisöltä saamani palautteen perusteella onnistuin siinä.

Moniäänisyyden periaate työskentelyssä yhdistyy myös teoksen pyrkimykseen esittää kollektiivinen ajatus maailmasta. Tavoitteeseeni esittää kollektiivinen ajatus maailmasta liittyy se ristiriita, että vaikka toivoisin teoksen olevan kollektiivisen ajatuksen representaatio, se perustuu lopulta minun ideaani, käsikirjoitukseeni, ohjaukseeni ja tuotantooni. Toisin sanoen minulla on ollut lähes yksinvaltaaan päätösvalta sekä sisältöön, että toteutukseen. Tästä johtuen olen hyödyntänyt moniäänisyyteen pyrkiviä työskentelymetodeja: valinnut haastateltavat sattumanvaraisesti, koostanut käsikirjoituksen laskemalla asioiden toistuvuuden, suunnitellut kuvaukset yhdessä kuvaajien kanssa ja antanut leikkaajalle ja äänisuunnittelijalle reilusti tilaa esittää ajatuksiaan.



LÄHTEET

Abounaddara (2015) *The Right to the Image*. Näyttelyn esittely Art in America -lehden internetsivuilla: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/abounaddara-the-right-to-the-image/> luettu: 6.12.2017

Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70. Like, Helsinki.

de Bromhead, Toni (1996) *Looking Two Ways. Documentary Film's Relationship with Reality and Cinema*. Intervention Press, Høbjerg.

Hall, Stuart (2002) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.

Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki - Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65.

Hongisto, Ilona (2015) *Soul of the Documentary - Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Jeskanen, Henna (2014) *Maantieteellinen maailmankuva 9-luokkalaissa*. Maantieteen Pro Gradu -tutkielma, Maantieteen ja geologian laitos, Turun yliopisto.

Korhonen, Timo (2013) *Hyvän reunalla: dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, median laitos. Musta Taide, Helsinki.

Laulainen, Tuomas & Viivi Poutiainen (2016) *Kuinka tehdä taidetta pakolaiskriisistä?* Edit Taidemedian internetsivu: <https://www.editmedia.fi/pitkat/kuinka-tehdä-taidetta-pakolaiskriisista/> Julkaistu: 25.2.2016 / luettu 2.12.2017

Löytty, Olli (2005) Toiseus teoksessa *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta* (toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty). Vastapaino, Tampere.

Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham and London.

Massey, Doreen (2008) *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Vastapaino, Tampere.

McKee, Robert (1998) *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuan, London.

Minh-Ha, Trinh T. (1991) *When the Waxes Red - Presentation, Gender and Cultural Politics*. Routledge, New York & London.

Minh-Ha, Trinh T. (1991) *Maailma vieraana maana* teoksessa *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittäminen ja katseen politiikka* (1995, toim. Leena-Maija Rossi).

Mountz, Alison (2009) *The Other* teoksessa *Key Concepts of Political Geography* (Carolyn Gallaher, Carl T. Dahlman, Mary Gilmartin, Alison Mountz ja Peter Shirlow). Sage Publications Ltd, London.

Mäki, Teemu (2005) *Kissa*. Essee julkaistu teoksessa *Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta* (Like & Kuvataideakatemia) ja Teemu Mäen internetsivuilla: <http://www.teemumaki.com/essayskissa.html> / luettu 30.11.2016

Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

Niiniluoto, Ilkka (1990) *Maailma, minä ja kulttuuri*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Puhakka, Kaisa (1977) *Maailmankuvien tutkimuksesta ja rakentamisesta* teoksessa *Maailmankuvanmuutos tutkimuskohteena* (toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Said, Edward W. (2011) *Orientalismi*. Gaudeamus, Helsinki.

Simanis, Davis (2016) luento *Fiktiivisen kerronnan käyttämisestä dokumentaarisessa elokuvassa* pidetty Dokumentaarisen elokuvan dramaturgia -kurssilla 25.10.2016, Aalto-yliopisto.

Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. Picador, New York.

Tuori, Anna & Aleksis Salusjärvi (2017) *Aikamme estetiikka: kapitalistinen realismi*. Essee julkaistu Nuoren Voiman nettisivuilla: <http://nuorivoima.fi/lue/essee/aikamme-estetiikka-kapitalistinen-realismi> 7.11.2017 / luettu 14.11.2017

Turin, Maureen (2001) *The Ethics of Form* teoksessa *Maya Deren and the American Avant-Garde* (toim. Bill Nichols). University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Vacklin, Anders (2007) *Elokuvan runousoppia: käsikirjoittamisen syventävät taidot*. Like, Helsinki.



TEOSTIEDOT

Maailma on ympyrä (World is a Circle)
2017 / 24 min 25 sek / 16:9 / 5.1 / DCP

Käsikirjoitus, ohjaus, tuotanto: Mari Ljokkoi
Kuvaus: Italo Moncada, Jussi Rastas, Mikko Parttimaa
Leikkaus: Nikke Bagge
Äänisuunnittelu: Juuso Oksala
Värimäärittely: Sampo Johansson
Musiikki: Jarno Tikka & Juuso Oksala
Äänimiksaus: Arttu Hokkanen

Kaikki tämän tekstin yhteydessä käytetyt kuvat ovat teoksesta Maailma on ympyrä.

